



Céline Morin

Les Héroïnes de séries américaines De Ma Sorcière Bien-Aimée à The Good Wife

Presses universitaires François-Rabelais

Conclusion

DOI : 10.4000/books.pufr.9101

Éditeur : Presses universitaires François-Rabelais

Lieu d'édition : Presses universitaires François-Rabelais

Année d'édition : 2017

Date de mise en ligne : 17 octobre 2018

Collection : Sérial

ISBN électronique : 9782869066724



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

MORIN, Céline. *Conclusion* In : *Les Héroïnes de séries américaines : De Ma Sorcière Bien-Aimée à The Good Wife* [en ligne]. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2017 (généré le 30 juin 2019).

Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pufr/9101>>. ISBN : 9782869066724. DOI : 10.4000/books.pufr.9101.

Conclusion

Cinquante ans se sont écoulés entre les fugues répétées de Lucy Ricardo et le désespoir enfin exprimé de Lynette Scavo. Quarante ans sont passés depuis les pouvoirs d'une sorcière bien-aimée, métaphore de capacités d'agir bridées, jusqu'à ceux d'une Tueuse de vampires qui la condamnent à la solitude. Dix ans seulement séparent l'avocate névrosée Ally McBeal, qui rêve d'un couple absolument fusionnel, de la « bonne épouse » Alicia Florrick, femme bourgeoise qu'une tromperie rendue publique a reconvertie en brillante avocate et en amoureuse stoïque. De 1950 à 2010, soixante ans de séries télévisées donnent à voir des amours romantiques, des familles nucléaires et des sexualités libérées qui sèment ou contrarient des émancipations féminines, rendues contradictoires par le syncrétisme des mythologies médiatiques.

Quatre axes interdépendants structurent les récits sur les amours des héroïnes : les résistances patriarcales y passent de l'arbitraire contesté à la négociation ; les manières féminines d'aimer s'affranchissent du sacrifice ; la communication amoureuse se charge d'une visée démocratique ; enfin, les sphères publique et privée opèrent des réarticulations. Cet ensemble témoigne de querelles de significations autour des modes d'émancipation féminine, des modèles amoureux et des modalités communicationnelles, tant en ce qui concerne les sentiments ressentis par les personnages que les formes démocratiques élaborées par les couples fictionnels. Ces grands pôles se cristallisent, ces dernières années, dans une androgynisation des manières d'aimer, dans la réapparition de problèmes autrefois soulevés par le féminisme radical, dans la réconciliation du féminisme et de l'individualisme, et enfin dans l'ambivalence de la démocratie relationnelle, tiraillée entre l'idéal d'une intercompréhension et l'expression de désaccords amoureux.

Le modèle romantique perd du terrain face à la relation pure, en ce que les héroïnes trouvent dans la sexualité plastique et dans la contingence qui la caractérisent la possibilité d'exprimer leur individualité tout en la dépassant pour se lier affectivement à autrui.

Au final, le recul dont ont fait preuve les récits fictionnels dès leurs débuts (ainsi, les évasions de Lucy Ricardo ou la conversion discutée de Samantha Stevens à l'idéologie du rêve américain) incite à infléchir l'hypothèse de séries qui n'auraient gagné en complexité et en critique sociale que depuis deux décennies. On peut, en revanche, voir dans la recrudescence, depuis 2004, des femmes parmi les créateurs de séries télévisées et plus encore dans la structuration d'une stratégie de programmation autour d'elles, une stabilisation des contre-publics subalternes féminins, dont il faut toujours rappeler la diversité. Ces mutations industrielles ne sont pas étrangères à la radicalisation des revendications féministes des héroïnes. Cela interroge l'épuisement provoqué par une gestion capitaliste de la sphère professionnelle (*Nurse Jackie*), la sous-responsabilisation des hommes (*The Good Wife*, *The Big C*), l'hypocrisie de la représentation du rêve américain (*Desperate Housewives*, *Weeds*) ou encore l'obsolescence programmée des valeurs néo-féministes (*Cougar Town*, *The New Adventures of Old Christine*).

En premier lieu, la binarité du système de genre et l'androgynisation de la communication des sentiments se font jour. L'oblativité féminine était omniprésente dans les premières représentations médiatiques, qu'elle fut exigée d'un féminin réticent (*I Love Lucy*) ou actée de bon cœur (*Ma Sorcière bien-aimée*, *The Donna Reed Show*), mais elle sort très bouleversée de ce demi-siècle. Caractérisée d'injuste par des avatars du féminisme libéral (*The Mary Tyler Moore Show*, *Murphy Brown*) comme du féminisme radical (*Maude*, *Roseanne*), cette façon spécifiquement féminine d'aimer est invisibilisée au cours des années 1990 avant d'être reconvoquée dans les années 2000 par des héroïnes qui, l'ayant pratiquée pendant quinze ans au sein d'un mariage bourgeois, en dressent une critique acerbe. Au cours de cette évacuation progressive, se posent successivement la question de ce qui construit l'injonction au sacrifice féminin, puis le problème des nouvelles formes communicationnelles qui le remplacent.

Le problème des répercussions de l'émancipation sur les manières d'aimer est le privilège d'héroïnes blanches et issues de classes supérieures, mais l'une des surprises de cette recherche est que, alors que les

classes populaires restent sous-représentées, les séries télévisées ont depuis soixante ans spécifiquement abordé la variabilité des comportements en fonction de l'origine sociale des personnages féminins. D'un côté, dans *Roseanne* en 1998 comme dans *Nurse Jackie* en 2009, le dialogue conjugal est représenté comme un travail relationnel que l'ouvrière ou l'infirmière, épuisée par sa journée, n'a plus le courage de mener. Toutefois, en l'espace de dix ans, un changement majeur s'est produit : tandis que Roseanne Connor, explicitement féministe, requérait sans succès de son époux une plus grande participation aux tâches domestiques, Jackie Peyton a pour mari un homme doux et attentionné, qui s'occupe très largement de l'éducation des enfants. Ce passage d'une critique de l'organisation patriarcale inspirée du féminisme radical (*Roseanne*) à une critique du partage dichotomique entre public et privé (*Nurse Jackie*) délie les difficultés amoureuses de la seule idéologie patriarcale pour les envisager comme des conséquences socioéconomiques de l'organisation sociale industrielle.

D'un autre côté, dans *Dharma & Greg* (1997) ou dans *Gilmore Girls* (2000), les ethos bourgeois sont critiqués avec force : ils sont des dispositions comportementales inauthentiques qui entravent le bon déroulement de la démocratie relationnelle. Les inflexions que fait subir le personnage hippie de Dharma au surmoi bourgeois de son partenaire sont la première occurrence d'une relation pure tournée vers l'intercompréhension, rendue possible par l'exotisme de l'idéologie *new age*. De façon plus implicite, le déclassement que subissent des héroïnes quadragénaires à partir de 2004 (*Desperate Housewives*, *Weeds*, *The Good Wife*, *The New Adventures of Old Christine*) est une conséquence de l'effondrement de leur mariage. Là encore, le capitalisme qui sous-tend le rêve américain s'écroule en même temps que le romantisme qui sous-tend le mariage bourgeois : le grand partage industriel public-masculin/privé-féminin qui a historiquement succédé aux sociétés traditionnelles produit des dysfonctionnements trop lourds pour être solubles dans de simples réformes qui préserveraient ces dichotomies. L'obsolescence du romantisme est aussi celle de l'amour oblatif caractéristique d'un partage supposément fonctionnel du public et du privé mais aveugle aux aspirations individuelles.

Venant à la rescousse d'héroïnes qui se demandent comment prouver leur amour sans se sacrifier, la sexualité devient une particule élémentaire de l'univers amoureux. Toutefois, comme l'a bien montré Gayle Rubin, le

renouvellement de son expression n'implique pas nécessairement celui du genre : tout en se réappropriant des comportements masculins, les héroïnes restent indubitablement féminines. Dans les séries, les corps féminins sont soumis au système binaire de genre : les codes sociaux (vêtements, coiffures, artifices) sont traditionnellement répartis tandis que les normes corporelles s'expriment dans la beauté et la minceur. Quelques exceptions parsèment un trouble dans le genre ou une subversion des canons mais qui ne laissent pour autant planer aucun doute sur l'appartenance à la catégorie féminine : les cheveux courts restent blonds (*Nurse Jackie*, *The Big C*), les rides des quadragénaires sont entourées d'un brushing impeccable (*The Good Wife*) et la laideur supposée de la récente mère de famille relève autant d'une mascarade que sa précédente beauté sophistiquée (Gabrielle Solis, *Desperate Housewives*). La déconstruction du genre est pour l'heure contenue à son exagération : le néoféminisme des héroïnes, qui revalorise le genre féminin, produit des retournements de stigmatisme sous forme là aussi de mascarades de genre. L'espionne Sydney Bristow fait croire à une naïveté pour mieux désarmer ses ennemis tandis que les balades citadines de *Sex and the City* se transforment en défilés de mode. Une nouvelle objectivation, volontaire et stratégique, est instrumentalisée par les femmes pour paradoxalement dépasser la stigmatisation. Elles n'échappent évidemment pas à certains pièges, au premier rang desquels le phénomène de « double standard » : leur obstination à performer un genre féminin crée en retour des attentes affectives classiques. Des propositions médiaculturelles évoquent depuis peu, en concomitance avec l'apparition de femmes divorcées, l'obsolescence de cette stratégie : des séries comme *The New Adventures of Old Christine* ou *Cougar Town* évoquent les pertes de repère de ces femmes qui voient avec effroi leur jeunesse s'évaporer. La dénaturalisation des genres, à défaut de leur déconstruction encore très lointaine, affleure plutôt dans les comportements. Depuis la rupture effectuée par *Sex and the City* à la fin des années 1990, un travail de resignification opère autour de la sexualité, entendue comme un *ars erotica* propice à l'épanouissement des femmes. L'amour devient indissociable de la sexualité mais, en retour, cette dernière s'autonomise car les héroïnes sont affranchies des craintes de la reproduction, cherchent le plaisir physique et objectivent les corps de leurs partenaires. Cette démocratisation des comportements jusqu'ici réservés au masculin androgynise les manières d'aimer en même temps qu'elle

redonne aux corps un potentiel expressiviste. L'amour ne se contente plus de la rencontre des esprits, il faut encore qu'elle soit celle des chairs.

Une deuxième question que soulève ce retour sur soixante ans de séries télévisées étasuniennes est l'étonnante revanche que prend le féminisme radical. L'optimisme de l'émancipation individualiste, représentée de *Murphy Brown* jusqu'à *Sex and the City*, empêchait, non pas forcément de penser les effets de structure, mais de les représenter en action. Cette vague atteint son plus haut point dans les années 1990 avec des personnages trentenaires qui profitent de l'anonymat de la grande ville (symbole de la conquête de la sphère publique permise par le féminisme libéral) pour expérimenter des relations amoureuses et sexuelles euphoriques, mais elle est suivie d'héroïnes quadragénaires, épouses bourgeoises et mères au foyer, qui se retrouvent propulsées malgré elles hors du mariage et dans l'émancipation féminine. Depuis 2004, les séries réintègrent la dimension structurelle de l'oppression patriarcale qui faisait défaut à bien des fictions dans les années 1980 et 1990. Lors de l'effondrement de leur mariage, ces héroïnes sont dépossédées de capitaux sociaux et de capitaux financiers, mais pas de capacités d'agir. Fortes d'une émancipation qu'elles n'ont pas désirée, ces femmes réinvestissent la sphère professionnelle *en même temps* qu'elles redéfinissent la sphère amoureuse, portées par la découverte de valeurs féministes. Le dialogue entre public et privé se fait alors de façon consubstantielle, et non plus successive ou concurrentielle, allant à certains endroits jusqu'à remettre en cause cette distinction même. Ce faisant, ces héroïnes permettent de replacer au cœur des récits sur l'amour une critique de l'hégémonie patriarcale de la première modernité. Curieusement, le féminisme radical que l'on donnait définitivement battu au sortir des années 1970 par le féminisme libéral, s'engouffre dans la porte qu'ouvre ce réagencement de la sphère publique et de la sphère privée : une critique systémique de l'ère patriarcale qu'ont vécue les héroïnes quadragénaires conduit à un processus minutieux de détraditionnalisation.

Les protagonistes de *Desperate Housewives*, *Weeds*, *The Good Wife*, *The New Adventures of Old Christine*, *Cougar Town* ou encore *The Big C* prennent en effet conscience – thématique classique du féminisme radical – des inégalités structurelles qui pesaient et continuent de peser sur elles : les disparités économiques du mariage de la première modernité restreignent leurs capacités d'agir (*Desperate Housewives*, *Weeds*, *The Good Wife*) tandis

que les inégalités communicationnelles de l'amour deviennent de moins en moins tolérables. Le néoféminisme, si influent auprès des héroïnes trentenaires, devient également un ressort comique produit aux dépens des héroïnes qui le vivent : jusque dans les titres, la « cougar » Jules Cobb (*Cougar Town*) ou la « vieille » Christine (*The New Adventures of Old Christine*) incarnent le problème de ce mouvement féministe passé quarante ans. Le retour à la sphère privée, qui peut sembler être un *backlash*, est en fait un réinvestissement par les héroïnes d'un territoire auquel elles ont été confinées mais qu'elles n'ont que peu souvent défini.

La rupture qu'incarne à cet égard Alicia Florrick, l'héroïne de *The Good Wife*, tient à ce qu'elle produit de nombreuses redéfinitions de son mariage et que celui-ci ne survit à aucune de ces redistributions du pouvoir (affectif comme sexuel ou professionnel). Première vraie rupture au féminin de la télévision étasunienne, *The Good Wife* est l'indice d'une percée dans la sphère publique d'héroïnes qui, enfin, exercent du pouvoir pour définir l'amour, et non plus contestent, négocient ou acceptent une hégémonie patriarcale. Condition de ce nouvel ordre amoureux, les séries télévisées représentent une recapitalisation des compétences : les femmes tirent à la fois de leur assignation passée à la sphère privée de fortes aptitudes émotionnelles tandis que leur choc émancipateur leur offre une confiance en elles que les héroïnes des décennies précédentes avaient peu (ou payaient d'un désert affectif). Cette insistance des imaginaires médiatiques pour les phénomènes de recapitalisations provient évidemment d'une influence capitaliste mais est aussi le signe d'une déliquescence des frontières entre les sphères d'activité. À l'optimisme de l'individualisme expressiviste des années 1990, succède l'optimisme d'échanges semble-t-il infinis entre le public et le privé. Les réarticulations entre la sphère publique et la sphère privée rythment donc l'histoire des représentations des amours à tel point que, dans *The Good Wife*, la dichotomie public/privé ne fait plus sens que stratégiquement. *In fine*, ces différentes articulations ne sont plus légitimes en elles-mêmes mais agissent comme la possibilité d'explorer les différentes façons d'être à la fois un individu émancipé, un sujet féministe et une femme amoureuse.

Les promesses de la relation pure sont finalement celles d'une égalité de genre atteinte par des valeurs et des techniques communicationnelles démocratiques. Au fil des représentations, la communication conjugale se heurte à la divergence d'opinions des partenaires. Signe d'un affaiblissement de

l'autorité masculine, dans certaines séries, les tours de passe-passe ne sont plus seulement ceux des femmes opprimées qui fuguent ou complotent pour échapper au joug de leur époux, mais proviennent des personnages masculins qui manigancent pour obtenir ce qu'ils veulent (*Desperate Housewives*). Leur pouvoir ayant perdu le privilège de l'arbitraire, ils se réfugient dans des formes de manipulations stratégiques ou émotionnelles – signe également de la prérogative que prennent ces communications dans la modernité avancée. Autre indice du retour d'arguments féministes radicaux, la critique systémique portée par les héroïnes enjoint aux personnages masculins de repenser leur propre position. Ceux-ci ne passent plus à travers les filets du féminisme comme c'était le cas des partenaires des héroïnes trentenaires mais font désormais intégralement partie du problème féministe. Les réconciliations des partenaires ne peuvent se faire qu'au prix d'une refonte en profondeur de leur couple : tournant vers l'agapè dans *The Big C*, redéfinitions contingentes dans *The Good Wife*, prévalence de l'honnêteté dans *Desperate Housewives*. Des régimes discursifs démocratiques étayent ces valeurs : négociations, compromis, concessions ou renoncements volontaires affleurent, construisant dans les médiacultures des « sphères publiques intimes » qui prennent pour défi de mettre en lien amoureux sans nier les individualités si laborieusement construites. Ces nouveaux imaginaires médiaculturels s'inscrivent dans une modernité avancée, attentive aux risques amoureux : les héroïnes rationalisent l'amour, dont elles embrassent les politiques, tout en craignant les répercussions de leurs choix individuels et affectifs. Si sentiments et sexualités ont trouvé des réarticulations égalitaires depuis les années 1990, il semble que les héroïnes quadragénaires marquent une nouvelle étape en ambitionnant d'en faire de même entre sentiments individuels et structures conjugales.

Que devient finalement le modèle romantique, pris entre les deux feux de l'émancipation féminine et de la reformulation du public et du privé ? Au cours des années 1990, les héroïnes trentenaires étaient prises au piège de la double injonction de la réalisation de soi et de l'accomplissement conjugal, et confrontées de surcroît aux difficultés d'ajuster les prérequis de ce modèle à la réalité des pratiques.

Le romantisme s'était relativement bien adapté à l'apparition d'héroïnes indépendantes (*The Mary Tyler Moore Show*, *Murphy Brown*, *Sex and the City*, *Ally McBeal*, *Gilmore Girls*, *Alias*...) : les élans intuitifs, la croyance en

une prédestination amoureuse, la volonté de se fondre en l'autre ont fortement résisté jusqu'à l'orée des années 2000. Ces modalités communicationnelles romantiques restaient probablement d'autant plus prégnantes que ces personnages de femmes actives cherchaient, à la manière des hommes qui les ont précédées, à faire de la sphère amoureuse un refuge. Toutefois, dans le même temps, leur conquête de la sphère publique permettait le développement d'un individualisme (confiance en elle, affirmation de soi, impératif égalitaire) qui portait un coup sérieux aux prérogatives sacrificielles du romantisme. Pour concilier ces contraires, les séries télévisées ont trouvé une solution dans la représentation d'une grande fracture entre imaginaires romantiques et pratiques de la relation pure. Il est intéressant que les fictions utilisent cette contradiction pour évoquer la complexification des relations amoureuses engendrée par leur relatif décollement des structures maritales. Avec la fin des modèles holistes, s'écroule également le mythe d'une distinction ferme entre ce qui est rêvé et ce qui est pratiqué : en représentant de la sorte les héroïnes de l'après-féminisme, les séries réhabilitent la portée « réelle » des imaginaires amoureux, entendus au sens large des rêves, des utopies, des fictions ou des mythes dont on interroge désormais l'influence sur les pratiques. Cette préséance que gagnent les imaginaires auprès des héroïnes trentenaires a certainement participé de la dépréciation de ces séries par des auteur.e.s qui appellent de leurs vœux une représentation plus matérialiste des inégalités de genre. Il faut attendre les héroïnes quadragénaires des années 2000 pour que la sphère privée ne soit plus définie par la mythologie, historiquement masculine, du cocon. La trahison du romantisme que vivent ces personnages déconstruit l'idéologie unificatrice et apaisante de ce modèle : les politiques genrées qui y sont à l'œuvre se révèlent de la façon la plus violente qui soit puisque ces héroïnes sont soudainement privées d'ami.e.s (qui étaient du cercle de leur époux) et de revenus. Le procédé narratif d'un événement « choc » est l'occasion d'une redécouverte des courants féministes des années 1960 et 1970 qui doivent composer avec l'individualisme réflexif.

Au bonheur des âmes sœurs, heureuses car mêlées l'une à l'autre, succède le bonheur des individus, heureux en couple car encouragés et reconnus par lui. La conséquence de ces renversements est que les héroïnes ne rêvent plus de balayer les rapports de pouvoir : contrairement aux personnages de la période 1997-2004 (*Sex and the City* et *Ally McBeal* en tête) qui espèrent que

les formes embryonnaires de relation pure deviennent des amours romantiques, les femmes quadragénaires qui peuplent la fiction télévisée depuis 2004, parce qu'elles ont été déçues par le modèle romantique, ne sont plus dupes du fait que le pouvoir est intrinsèque aux formes amoureuses. Peu à peu, les imaginaires médiatiques placent au cœur du couple le travail communicationnel qui le forge. L'utopie de la relation romantique, qui se basait sur des communications que la prédestination rendait intuitives, s'affaiblit. Elle est remplacée par une autre utopie, celle d'une relation égalitaire dont l'intercompréhension est nourrie par l'épanouissement personnel. Dans l'apparition de ces « sphères publiques intimes », les femmes se positionnent comme sujets longtemps opprimés et comme individus sur la voie d'une émancipation qui ne pourra se faire qu'à condition de repenser de façon systémique l'organisation de la sphère privée. En ce sens, la réconciliation du féminisme et de l'individualisme, longtemps pensés contradictoires, se fait sur les cendres par endroits encore chaudes du romantisme.